

Localiser l'islam

Le samāc à la cour royale des saints Chishtī

Régula Burckhardt Qureshi

Traducteur : Isabelle Schulte-Tenckhoff



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2433>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1992

Pagination : 127-150

ISBN : 978-2-8257-0456-1

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Régula Burckhardt Qureshi, « Localiser l'islam », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 5 | 1992, mis en ligne le 15 décembre 2011, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2433>

LOCALISER L'ISLAM

Le *samā*^c à la cour royale des saints chishtī *

Regula Burckhardt Qureshi

Depuis la création des institutions soufies au XIII^e siècle, le sous-continent indien a connu une continuité et une vitalité dans sa tradition du *samā*^c, qui sont presque inégalées dans l'univers de l'Islam. Cette vitalité s'alimente directement aux racines locales profondes du soufisme indien, dont les manifestations les plus visibles sont les sanctuaires permanents voués à ses saints. Cependant, au cœur de cette vitalité spirituelle, on trouve une coutume soufie pratiquée de longue date, celle de la participation communautaire et du partage spirituel d'une telle expérience au delà des différences individuelles, des frontières de langue, de classe et de foi. Cette pratique s'est conservée dans le *samā*^c, le rite central du soufisme. Son point de mire est l'expérience spirituelle individuelle à travers l'écoute; son noyau est la musique, un puissant médium sonore véhiculant des messages multiples, parfois même multilingues.

Les saints occupent une position centrale dans cette forme de soufisme, et c'est le *samā*^c qui joue le rôle essentiel dans l'articulation et le maintien de cette position. Cette dualité suscite la question suivante: quelle est la contribution de la musique, sous forme du *samā*^c, à l'institution de la sainteté et à la vénération que les soufis vouent aux saints? En me limitant ici à cette question, je ne veux pas nier la prépondérance que le soufisme attribue au *samā*^c en tant que moyen spirituel. Je ne sous-entends pas non plus que ces deux dimensions du *samā*^c sont mutuellement exclusives, voire même susceptibles d'être divisées d'une manière ou d'une autre; bien au contraire, elles sont unies par une réciprocité intime, comme le sait d'ailleurs chaque soufi.

Le contexte historique

Dans le sous-continent indien, les racines du soufisme et, partant, de la pratique du *samā*^c remontent au XIII^e siècle et au cadre socio-culturel institué sous le patronage et la protection des souverains musulmans. Parmi les quatre «voies» (*tarīqā*) majeures introduites en Inde entre le XIII^e et le XVI^e siècles (Chishtiyā,

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

Naqshbandiyā, Suhrawardiyā et Qadriyā), c'est la Chishtiyā qui se répandit d'abord dans toute l'Inde. Plusieurs saints fondateurs liés entre eux par des rapports de maître à disciple sont les ancêtres spirituels de la chaîne de transmission (*silsilā*) de la Chishtiyā, comme l'illustre la fig. 1 :

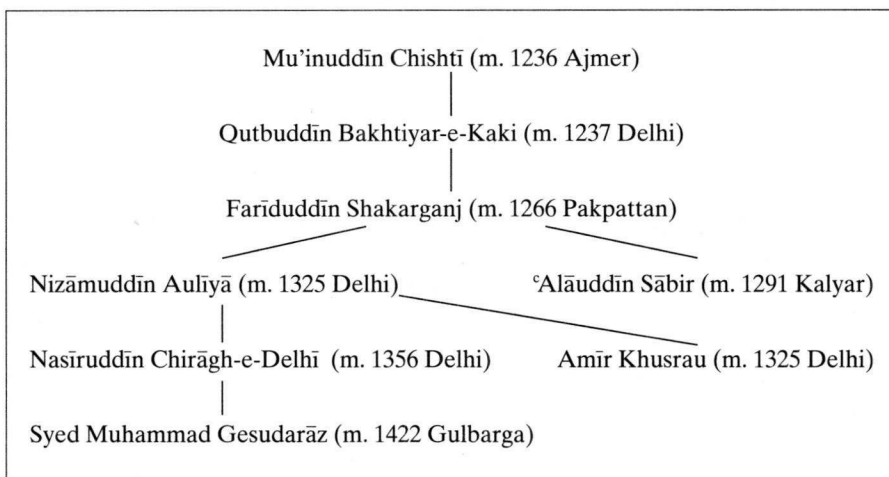


Fig. 1 : Saints fondateurs de la *tariqa* chishtī

L'histoire du soufisme primitif comprend deux phases. Tout d'abord, d'éminents mystiques établirent des *khanqāh* et des *jama't khanā* en de nombreux endroits où ils avaient formé des communautés de disciples et où ils soutenaient la population locale, car « les mystiques musulmans du Moyen Age accordaient beaucoup d'importance à la vie communautaire » (Nizami 1973 : 48). On sait que le *samā'* faisait partie intégrante de la pratique spirituelle dans les premiers *khānaqa*, bien que leur contenu soit plus ou moins ignoré au delà de la récitation de *ghazal* persans par un chanteur désigné à cet effet ¹ (Hujwiri 1970 : 417).

Grâce à Nizāmuddīn Auliya, toutes sortes de personnes furent admises à devenir disciples (Siyar-ul-Auliya 131-2; Barbi in Nizami 1973 : 75). En même temps, son principal disciple, Amīr Khusrau, incorpora dans sa poésie la langue locale, le hindi. Mis à part ces faits documentés, la tradition apocryphe mentionne l'existence d'un cercle étendu d'auditions de *samā'* avec un répertoire poétique créé par Amīr Khusrau à partir de poèmes en arabe, en persan et en hindi. La tradition orale rapporte également qu'Amīr Khusrau forma des chanteurs pour interpréter ces poèmes, établissant ainsi le lignage, toujours

¹ Chez les Soufis, le *ghazal* est le genre poétique prédominant en farsi et en urdu. Il s'agit de couplets indépendants partageant un même mètre prosodique et un même schéma de versification (aa/ba/ca/da).

existant, des *qawwāl bachche*, qui interviennent jusqu'à ce jour au sanctuaire de Nizāmuddīn Aulīyā.

Il est vraisemblable que l'assemblée de *samā'*, comme nous la connaissons, fut consolidée durant la période d'expansion qui suivit sous l'impulsion des successeurs de ces saints fondateurs. Le foyer du soufisme indien s'étendit de la personne du *sheikh* à son sanctuaire, lieu permanent de son pouvoir spirituel, puis à ses successeurs ou représentants locaux². Des dotations de terres et le patronage de l'élite contribuèrent à ce que ces sanctuaires devinssent des établissements quasi féodaux, contrôlés par ceux qui étaient reconnus comme les descendants ou les représentants spirituels du saint en question (Eaton 1978). Cette élite spirituelle sert d'intermédiaire entre les dévots soufis et les saints dont le pouvoir spirituel et la proximité de Dieu sont recherchés par les adeptes tant musulmans que non musulmans, en plus des fidèles soufis eux-mêmes. Le cadre de référence conceptuel, assuré sous forme de généalogies spirituelles détaillées qui constituent un élément important de cette tradition soufie, est fourni par une hiérarchie reliant l'adepte ou le disciple à Dieu, et ce par l'intermédiaire, successivement, de son *pīr* ou *sheikh*, du saint, de Hazrat Ali et du Prophète Mohammed.

Le *samā'* se développa, lui aussi, en un rite pouvant s'adapter à la communauté soufie grandissante dans toute sa diversité locale, sans perdre ses racines persanes classiques. Plus important encore : au fur et à mesure que le soufisme s'est intégré au tissu social indigène, la musique du *samā'* s'est professionnalisée, sa transmission et son exécution étant attribuées à des spécialistes héréditaires qui se tiennent à l'écart, tant du point de vue spirituel que social, du soufi pratiquant. En étant centré sur le sanctuaire, le *samā'* s'est transformé, à partir du chant en petit groupe de disciples dans le *khānqa*, en une « représentation » ritualisée. En même temps, le *samā'* continuait à servir l'objectif fondamental soufi d'une élévation spirituelle individuelle.

En Asie du sud, les soufis conçoivent donc le rituel du *samā'* de deux manières complémentaires, comme l'attestent les deux concepts utilisés indifféremment pour désigner le rituel dans lequel s'insère le *samā'*. Le premier terme, *mahfil-e-samā'*, le plus répandu, englobe ce que l'on pourrait appeler la « charte » musicale traditionnelles des soufis, articulée par les premiers saints et théologiens (Hujwiri 1970 ; Ghazali 1979 ; Sijzi 1884 entre autres ; voir aussi Rahman 1971) : c'est l'« assemblée d'audition » servant de cadre à l'expérience que le soufi fait de l'amour mystique par l'écoute de poèmes mystiques mis en musique sur un rythme entraînant rappelant le *zikr*. Je ne m'arrêterai pas sur ce concept central bien connu de tout étudiant du soufisme, qui constitue, en effet, l'essence même de ce que le *samā'* signifie pour la « religion émotionnelle » du soufi individuel (Ghazali 1979 ; During 1988).

Le second concept, *darbār-e-aulīyā*, se réfère au cadre spirituel et institutionnel de la quête personnelle de l'union mystique à laquelle aspire le soufi. En cette « cour royale des saints », la sainte hiérarchie des soufis se réalise spirituel-

² Ce processus a des parallèles ailleurs dans le monde islamique ; voir Trimmingham (1971).

lement par la présence physique de ses représentants assemblés. La meilleure illustration de ce concept est la vision mystique du soufi Amīr Khusrau, comme l'exprime notamment son poème universellement connu, intitulé *Namī dānam cheh manzil būd shab jāe keh man būdam*. Le poète Khusrau se trouve transporté en une assemblée idéale de saints soufis extatiques, à laquelle préside Dieu en personne, et qu'exalte la présence du Prophète Mohammed. En voici le premier et le dernier couplet :

« *Namī dānam che manzil būd shab jāe keh man būdam.*

Bahar sū raqs-e-bismil būd shab jāe keh man būdam.

Khuda khud mīr-e-majlis būd andar lāmakān Khusrau.

Muhammad shamm-e-mahfil būd shab jāe keh man būdam.

J'ignore dans quel état et dans quel endroit merveilleux je me suis trouvé la nuit passée.

Les Victimes de l'Amour extatique ont dansé tout autour de moi, là où je me suis trouvé la nuit passée.

Dieu lui-même était le Seigneur de cette assemblée –, Khusrau, participant à l'Infini.

Mohammed était le Bien-Aimé illuminant cet endroit merveilleux où je me suis trouvé la nuit passée.

La cour royale des saints

Ainsi, en accord avec ces préceptes, la « cour royale des saints » est une assemblée formelle réunie au nom d'un saint et, de préférence, en association spatiale aussi bien que temporelle avec son autorité et ses hauts faits spirituels. C'est pourquoi le lieu favori pour réunir cette « cour royale » est le sanctuaire où gît un saint uni à Dieu. Tous les sanctuaires disposent d'un ou de plusieurs *samā^c khāna* spéciaux, c'est-à-dire de salles réservées au *darbār* du saint. Semblable à la salle (*diwān-e-³am*) où se tenaient les audiences générales des souverains musulmans de l'Inde³, le *samā^c khāna* est le lieu du *mahfil-e-^cam* (assemblée « générale ») du soufisme, rassemblant un auditoire nombreux pour l'écoute du *samā^c*. Les sanctuaires plus spacieux permettent aussi de réunir des assemblées de *samā^c* plus intimes en un endroit spécial, le plus souvent la pièce où le saint avait l'habitude de méditer et d'enseigner (*hujra*). Ici, seul un petit nombre d'élus soufis se rassemble en vue du *mahfil-e-khās*, l'assemblée « spéciale », impliquant souvent un répertoire spécial de chants archaïques – lieu d'assemblée analogue au *diwān-e-khas* plus intime réservé aux audiences particulières dans les palais royaux. Un exemple frappant en est le *band samā^c* (*samā^c* fermé) au sanctuaire de Khwāja

³ Les plus célèbres et accessibles sont le *diwān-e-³am* et le *diwān-e-khas* au Fort Rouge de Delhi.

Bandanawaz (Syed Muhammad Gesudaraz) à Gulbarga, qui se tient dans l'ancienne cellule du saint, exiguë et presque sans fenêtres, en la seule présence de quelques soufis haut placés (Husini 1970). De plus, en chaque sanctuaire, le parvis devant le tombeau du saint peut accueillir une assemblée de *samā*^c. C'est là que se déroule la commémoration rituelle de la mort du saint, avec récitation des extraits appropriés du Coran (*qul*), suivie de chants de *samā*^c. La fig. 2 identifie les trois types de lieux au sanctuaire de Nizāmuddīn Auliya: les nos 3 et 7-12 se réfèrent aux lieux d'assemblée étendue ou «générale» de *samā*^c (*mahfil-e-am*); les nos 2, 4, 5 et 13, aux pièces ou cellules destinées aux assemblées réduites (*mahfil-e-khās*); et les nos 1, 6 et 14 au parvis devant le tombeau, où se déroule le *samā*^c accompagnant le rite mortuaire.

Quant à l'association temporelle, elle se limite le plus souvent au *urs* (littéralement «mariage») du saint, soit à l'anniversaire ou même au jour du mois de son union finale avec Dieu. Selon qu'il s'agit du jour même rappelant le décès, voire de la veille ou du lendemain, des répertoires spécifiques sont interprétés à des moments et selon des procédures tout aussi spécifiques. Une illustration éloquente en est la séquence des assemblées de *samā*^c observée lors du *urs* de

16e j. <i>maghrib</i> à <i>isha</i>	1. <i>fateha</i> (prière pour les morts) et <i>samā</i> ^c devant le tombeau
17e j. 10.00 env.	2. <i>samā</i> ^c <i>mahfil</i> dans le <i>chillā</i> (retraite du saint en vue de la méditation)
après <i>isha</i>	3. <i>samā</i> ^c et poésie dans la salle de <i>qawwālī</i>
18e j. après <i>fajr</i>	4. band <i>samā</i> ^c au <i>tāq-e-buzurg</i> (cellule spéciale au sanctuaire)
09.00 env.	5. <i>samā</i> ^c <i>mahfil</i> dans la cellule personnelle (<i>hujra</i>) du saint
avant <i>zohr</i>	6. <i>qul</i> (rite mortuaire) et <i>samā</i> ^c devant le tombeau
après <i>zohr</i>	7. <i>samā</i> ^c <i>mahfil</i> dans <i>qawwālī hall</i>
après <i>isha</i>	8. <i>samā</i> ^c <i>mahfil</i> dans le <i>urs mahal</i> (grand hall)
après <i>isha</i>	9. <i>samā</i> ^c <i>mahfil</i> dans le <i>lal mahal</i> (en plein air)
après <i>isha</i>	10. <i>samā</i> ^c <i>mahfil</i> dans la salle de <i>qawwālī</i>
après <i>isha</i>	11. <i>samā</i> ^c <i>mahfil</i> dans le <i>urs mahal</i>
après <i>isha</i>	12. <i>samā</i> ^c <i>mahfil</i> dans le <i>lal mahal</i>
après minuit jusqu'à <i>fajr</i>	13. <i>samā</i> ^c <i>mahfil</i> dans le <i>hujra</i> (cellule près de la cuve à l'intérieur du sanctuaire)
20e j. avant <i>zohr</i>	14. <i>qul</i> (rite mortuaire) et <i>samā</i> ^c devant le tombeau

Fig. 2: Assemblées de *samā*^c réunies au cours du *urs* de Nizāmuddīn Auliya, à son sanctuaire⁴.

⁴ Les dates se réfèrent au mois islamique *rabi-us-sani*, les heures aux *salat* (cinq prières obligatoires): *fajr* (aube), *zohr* (midi), *asr* (milieu de l'après-midi), *maghrib* (crépuscule) et *isha* (après la tombée de la nuit).

Nizāmuddīn Auliyā, impliquant divers lieux à l'intérieur comme dans les environs immédiats de son sanctuaire à New Delhi, et résumée en fig. 2.

Les associations temporelles se déroulent le plus souvent au sanctuaire du saint, mais elles sont transférables et, de ce fait, universelles à la pratique soufie. Où qu'ils résident, les adeptes spirituels activent ainsi leur *nisbat* (connexion) lors d'assemblées de *samā*^c réunies le jour de son anniversaire. Une autre pratique courante soufie consiste à organiser des réunions mensuelles de *samā*^c le jour de la mort du saint.

Dans l'assemblée de *samā*^c elle-même, la présence du saint devient réalité par son mode d'organisation et par les participants qui représentent directement le saint. Une telle représentation est rendue possible grâce à la filiation et à l'autorité spirituelle transmise par le saint le long de la *silsilā*, la « chaîne » des adeptes choisis pour communiquer son message spirituel. Cette autorité spirituelle est renforcée par un lien de parenté avec le saint ou un de ses parents proches, car beaucoup de saints sont sans descendance, tels Khwāja Muinuddīn Chishtī et Nizāmuddīn Auliyā. Au sanctuaire du saint, les deux principes de filiation sont réunis en la personne du *sajjāda nashīn*. Occupant le *sajjāda* (tapis de prière) ou le *gaddī* (siège, trône) du saint, le *sajjāda nashīn* ou *gaddī nashīn* est le représentant le plus haut placé du saint, et aussi, avec d'autres membres de la communauté des descendants, son représentant le plus direct : ils sont aussi les liens vivants avec la demeure abritant la présence terrestre du saint.

Dans le *mahfil samā*^c, la représentation du saint s'insère toujours dans une organisation structurée selon le principe de la séniorité spirituelle. Le représentant le plus haut placé de l'autorité sainte assume la direction de l'assemblée en tant que *mīr-e-mahfil*, chef de l'assemblée. L'ordre des places est établi en tenant compte de tous les membres de la hiérarchie spirituelle présents, y compris, le cas échéant, les descendants directs du saint et les *sheikh* que ne relie qu'un lien spirituel, et non familial, au saint ou à son lignage. Un tel lien est souvent inscrit dans le nom du soufi, comme l'illustrent les noms des principaux participants au *samā mahfil* qui se déroule au cours du *urs* de Nizāmuddīn Auliyā :

- Khwāja Hasan Sani *Nizāmī* (lignage de Nizāmuddīn Auliyā)
- Syed Pīr Zamin *Nizāmī* (lignage de Nizāmuddīn Auliyā)
- Syed Haleem *Chishtī* (lignage de Muinuddīn Chishtī)
- Anwar *Sābrī* (lignage de ^cAlauddīn Sābir)

En présence de cette auguste hiérarchie des saints, des règles semblables à l'étiquette de cour sont observées, afin que les relations soient ordonnées convenablement. Ainsi, le soufi participant ne peut donner libre cours à son expérience spirituelle du *samā*^c qu'en respectant la forme (*adab*). Le *mīr-e-mahfil*, qui dirige tout le déroulement rituel, établit les normes et veille sur la bonne conduite des participants.

Dans ce contexte, les interprètes de la musique de *samā*^c occupent une place à part en tant qu'employés servant les buts spirituels de l'assemblée, et sont placés sous les ordres du *mīr-e-mahfil*. Spécialistes professionnels, ils font dériver leur identification spirituelle avec le saint, non du fait d'avoir été ses disciples,



Fig. 3 : Assemblée de soufis face au sanctuaire de Nizāmuddīn Auliyā. Les plus hauts représentants spirituels de Nizāmuddīn Auliyā et de Mu‘īnuddīn Chishtī sont assis face au tombeau, alors que les autres soufis regardent en direction de la Mecque (en bas à droite de la photo). L’*imām* récite la généalogie spirituelle avant le *samāʿ*, lors du *qul* (rituel d’anniversaire) du saint Nizāmuddīn Auliyā. Photo : Saleem Qureshi.

mais d’être liés à son sanctuaire ou à un *sheikh* vivant. En tant que tels, ils sont investis d’expertise textuelle et musicale, ainsi que de compétences rituelles, ce qui leur permet d’assumer leur part musicale au mandat de l’assemblée, en accord avec leur statut au sein de la hiérarchie spirituelle.

La tradition du *samāʿ*

Par l’interprétation musicale du *samāʿ* dans le *darbār-e-auliyā*, toute la cour des saints revient à la vie, car elle invoque leur présence et confirme ainsi la légitimité des *sheikh* vivants, leurs descendants spirituels. Certains membres de la communauté soufie reconnaissent que cette activité est cruciale pour que le pouvoir du saint puisse être activé. Aux dires d’un adepte âgé, l’actuelle communauté soufie risque de perdre le pouvoir spirituel d’un saint important comme Qutbuddīn Bakhtiyā-e-Kākī (voir fig. 1) car son sanctuaire, jadis célèbre et très fréquenté (Dargah Quli Khan 1987), est aujourd’hui dépourvu de toute activité

spirituelle et de *samāʿ*⁵. Inversément, au sanctuaire récemment construit à Delhi pour le soufi Inayat Khan, un musicien du XX^e siècle devenu sheikh, des auditions hebdomadaires de *samāʿ* ont été instituées pour valider sa sainteté tout au long de l'année, c'est-à-dire au delà du *ʿurs* célébré annuellement par ses disciples euro-américains venus pour l'occasion.

Outre sa fonction spirituelle individuelle, le *samāʿ* de l'assemblée soufie remplit donc un rôle institutionnel qui relève directement de sa fonction de validation par rapport aux saints et à leurs représentants. Cette validation de nature essentiellement spirituelle est en partie authentifiée par l'histoire. Ce sont notamment les matériaux du *samāʿ*, soit le répertoire textuel et musical des chants, qui recèlent une dynamique à la fois spirituelle et historique.

La contribution des Chishtī à l'idiome collectif du *samāʿ* de l'Inde est immense, si bien que sa validité historique est incontestée (Nizami 1957; 1958). Au cœur du vaste répertoire vocal, on trouve les compositions poétiques et musicales remontant à Amīr Khusrau, poète soufi par excellence. En effet, celui-ci est généralement considéré comme le père fondateur tant du *qawwālī*, genre musical de la musique de *samāʿ*, que des *qawwāl*, interprètes héréditaires du *qawwālī*⁶. Pour les soufis, Amīr Khusrau personnifie le dévouement et l'amour du disciple à l'égard du *sheikh*; ses compositions évoquent le lien spirituel et émotionnel (*taʿalluq*) avec ce *sheikh* qui est le saint Nizāmuddīn Auliya lui-même.

En termes historiques, les paroles des chants de *samāʿ* sont primordiales. La majeure partie du vaste répertoire poétique a été transmise oralement, bien que la poésie soufie soit aussi conservée par écrit, l'identité de la plupart des auteurs étant attestée historiquement. Toutefois, il ne s'agit là que de quelques rares recueils de poèmes de *samāʿ* imprimés, difficiles à obtenir. En effet, ni ces recueils ni les œuvres imprimées de poètes de *samāʿ* reconnus ne contiennent un répertoire adéquat de textes, même pas en farsi, et seuls quelques poèmes en hindi sont imprimés⁷. Les soufis, tout comme les *qawwāl*, ne voient dans ces sources qu'une référence ou un moyen de se rafraîchir la mémoire; et c'est seulement dans ce sens tout à fait pragmatique qu'ils définissent la poésie et la musique comme deux domaines opposés du savoir, celui de la page écrite (*ʿilm-e-safīna*) et celui de la mémoire (*ʿilm-e-sina*)⁸.

⁵ La situation est différente dans les sanctuaires ayant été spirituellement et musicalement actifs, mais qui durent être abandonnés en raison de la migration musulmane vers le Pakistan. Le sanctuaire du successeur de Nizāmuddīn, soit Nasiruddīn Chiragh-e-Delhi (voir fig. 1), localisé au sud de Delhi, en est un exemple célèbre.

⁶ Plus généralement, on rapporte aussi qu'Amīr Khusrau fut l'initiateur du syncrétisme indomusulman dans la musique du nord de l'Inde et le créateur de plusieurs *rāga*.

⁷ Citons à titre d'exemples le recueil d'Idris Khan (1973) et les œuvres complètes d'Amīr Khusrau (Khusrau 1974).

⁸ L'idiome du *samāʿ* est abordé ici sur la base d'informations et d'interprétations obtenues oralement, dans l'hypothèse que ce sont les normes propres à la communauté soufie qui sont pertinentes pour comprendre le *samāʿ*. Par le fait que la comparaison de poèmes de *samāʿ* dans leurs

La poésie de *samāʿ* est rédigée en trois langues, dont chacune comporte des connotations spécifiques en rapport avec les saints. La poésie la plus vénérée est, bien sûr, rédigée en farsi, langue originelle du soufisme et idiome poétique d'éminents saints et poètes du passé. La langue elle-même est évocatrice de spiritualité et d'énoncés saints, d'où sa pérennité parmi les *sheikh* soufis de l'Inde. Largement répandue, la poésie chantée du *sheikh* Niyaz Ahmad Bareilvi du XIX^e siècle en est un exemple éloquent.

La deuxième langue «classique» du soufisme indien est le hindi, que l'on associe au mysticisme primitif indianisé et à son fort goût dévotionnel. Les liens directs avec l'idiome et l'imagerie de la poésie de la *bhaktī* sont évoqués explicitement dans de nombreux poèmes de *samāʿ* en hindi. Comme l'attestent à la fois le *rang* et le *basant* (voir fig. 4), le hindi constitue un langage personnel de dévotion aux saints, enrichi par la simplicité et le franc-parler émotionnel de ce qui est essentiellement une langue populaire.

La troisième langue, l'urdu, est surtout un idiome contemporain du *samāʿ*, et il lui manque encore ses propres connotations saintes ou spirituelles.

Une catégorie à part est constituée par un répertoire très limité de chants spéciaux utilisant une forme de l'arabe. Intitulés *qaul* («dicton»), ils expriment des aphorismes attribués au Prophète Mohammed, validant avant tout un principe de succession spirituelle provenant de Mohammed par l'intermédiaire de son gendre Hazrat Ali. Bien qu'ils ne soient pas directement liés aux saints, ces chants illustrent, par leur langage et par leur contenu, la hiérarchie spirituelle tout entière du soufisme et la position que chaque saint y occupe.

Indépendamment de la langue utilisée, la poésie de *samāʿ* englobe, selon les soufis, deux types généraux. L'un comprend les poèmes dits *nisbatī* centrés sur les connexions spirituelles (*nisbat*), s'adressant à des personnages de la hiérarchie soufie sous forme de louanges ou d'expressions de dévotion : Dieu dans les *hamd*, le Prophète dans les *naʿt*, et les saints, y compris Hazrat Ali, dans les *man-qabat*. Dans le second type, centré sur l'émotion spirituelle, on distingue les catégories suivantes : l'amour mystique (*ʿishq*), les états extatiques (*rindāna*), la séparation (*firāq*) et l'union (*wisāl*).

Si n'importe quel type de poème de *samāʿ* peut être associé spécialement à un saint donné, le contenu textuel, l'auteur et le contexte historique n'en fournissent pas moins des rapports intrinsèques entre un poème de *samāʿ* et un saint. Parmi les trois critères mentionnés, celui du contenu est le plus évident et assure également l'association la plus répandue dans les trois langues, c'est-à-dire l'invocation du saint par son nom (voir par exemple fig. 5 et 10).

Une association rare mais authentique et profonde est la paternité des textes : les quelques poèmes dont on sait qu'ils furent composés par des saints chishtī

versions écrite et orale ait révélé des divergences et des omissions, la question de la validité historique acquiert une nouvelle dimension, qui est celle de l'idiome lui-même. Cette question exige une approche indépendante dans le contexte d'une évaluation du rôle de la tradition orale et de la dynamique du rapport écrit/oral dans le soufisme indien.

sont hautement considérés. Le plus célèbre d'entre eux est un *ghazal* remarquable écrit par Nasīruddīn Chirāgh-e-Delhī. En accord avec la convention littéraire du *ghazal*, son couplet final contient la métaphore célèbre d'une des visions les plus profondes du soufisme : l'océan contenu dans une goutte d'eau : *daryā baha-bāb andar* (voir fig. 4).



*Dar sīna Nasīruddīn juz dost nami gunjad
īn turfa tamāsha bīn daryā bahabāb andar*

Nul autre que le Bien-Aimé demeure dans le cœur de Nasīruddīn
Regardez ce miracle : l'Océan est contenu dans une goutte.

Fig. 4: Couplets final, *Bekāram o Bākāram*, *ghazal* en farsi par Nasīruddīn Chirāgh-e-Delhī (tonique do).

Une association secondaire mais néanmoins importante relevant de la précedence implique le disciple du saint, car elle fait dériver la signification de ses poèmes du rapport maître-disciple. C'est une association particulièrement forte dans les *ghazal* en farsi d'Amīr Khusrau, qui fut le principal disciple de Nizāmuddīn Auliya. Leur expressivité riche en émotions mystiques peut servir à chaque soufi qui désire invoquer ce saint, ou son propre *sheikh*.

Les poèmes faisant état d'une association historique avec un saint sont extrêmement divers. Les plus importants d'entre eux sont les poèmes évoquant directement certains aspects de la vie et des réalisations du saint. Ils sont peu nombreux et comprennent divers chants d'Amīr Khusrau en hindi⁹, dont le plus célèbre est le *rang* dans lequel Nisāmuddīn admet le jeune Amīr Khusrau comme disciple (voir fig. 5).

Parmi les poèmes en farsi, une création tout aussi célèbre est le couplet de Jami qui inspira la mort de Qutbuddīn Bakhtiyā-e-Kākī saisi par l'extase de l'union spirituelle (*wisāl*). Le couplet propulsa le saint dans un état d'extase (*wajd*) qui dura trois jours, tandis que les *qawwāl* continuaient à chanter les mêmes paroles (voir fig. 6).

⁹ Le fait qu'Amīr Khusrau en soit l'auteur est attesté par la tradition orale !

1. Aṅg rang hai mān rang hai rī Mere mahhūb ke ghar rang hai rī
 Sajan milā-verā, sajan milā-verā, sajan milā-verā— Mere ghar— Ajo rang hai
 2. Mohe pīr pāyo Nijāmuddīn Auliyā Nijāmuddīn Auliyā, Nijāmuddīn Auliyā
 Nizāmuddīn Auliyā, Nizāmuddīn Auliyā
 3. Jab dekho more sang hai rī rī, tō...
 4. Main to aiso rang aur nahīn dekha Nijām, Main to - ra rang man bhāyo
 Main to aiso rang aur nahīn dekha.

- | | |
|--|---|
| 1. Aṅrang hai ai mān rang hai rī
Mere mahhūb ke ghar rang hai rī
Sajan milāverā, sajan milāverā
Mohe ghar āj rang hai | 1. Aujourd'hui tout est couleur, ô mère,
tout est couleur
Dans la demeure de mon Bien-Aimé,
tout est couleur
J'ai trouvé mon Bien-Aimé, j'ai trouvé
mon Bien-Aimé
Dans ma demeure, tout est couleur
aujourd'hui. |
| 2. Mohe pīr pāyo Nijāmuddīn Auliyā
Nijāmuddīn Auliyā, Nijāmuddīn Auliyā
Jab dekho more sang hai rī | 2. J'ai trouvé mon pīr, Nizāmuddīn Auliyā
Nizāmuddīn Auliyā, Nizāmuddīn Auliyā
Il est avec moi toujours |
| 3. Nijāmuddīn Auliyā jag ujīyāro
Jag ujīyāro, woh to jag ujīyāro
Jab dekho more sang hai rī
Aj rang hai mān rang hai rī | 3. Nizāmuddīn Auliyā, l'univers est plein
de lumière
L'univers est plein de lumière, oui, plein
de lumière
Il est avec moi toujours
Aujourd'hui tout est couleur, ô mère,
tout est couleur |
| 4. Main to aiso rang aur nahīn dekha Nijām
Main torā rang man bhāyo
Main to aiso rang sur nahīn dekhā | 4. Pareille couleur je n'ai jamais vue,
Nizāmuddīn
J'aime ta couleur de tout mon cœur
Pareille couleur je n'ai jamais vue |
| 5. Des bides dhundh phirī hūn
Torā rang morā man bhāyo Nijāmuddīn
Aj rang hai mān rang hai rī
Aj rang hai | 5. De pays en pays je t'ai cherché
J'aime ta couleur de tout mon cœur
Aujourd'hui tout est couleur, ô mère,
tout est couleur
Aujourd'hui tout est couleur |

Fig. 5: Rang, chant en hindi d'Amīr Khusrau (tonique do).



*Kushtagā-e-khanjar-e-taslīm rā
Har zamān az ghaib jān-e-digār ast*

Pour les martyrs du poignard de la soumission
L'Invisible apporte une nouvelle vie à chaque instant.

Fig. 6: *Ghazal* en farsi de Jami, sur un air du *masnavī* (tonique do).

Un *nisbat* secondaire, mais néanmoins important dans la pratique soufie, est contenu dans les chants associés à la dévotion rituelle au saint dans son sanctuaire. Ces poèmes font partie du répertoire local du *samā*^c de chaque sanctuaire majeur des Chishtī; comme d'habitude, leur langue est le hindi, la langue des adeptes locaux illettrés. Au sanctuaire de Nizāmuddīn Auliya, de tels poèmes sont rehaussés par leur association avec Khusrau qui est l'auteur de plusieurs d'entre eux. Un bel exemple en est le groupe de chants associés à l'épisode de basant entre le saint Nizāmuddīn Auliya et Amīr Khusrau. Ce dernier, voyant le saint en réclusion, affligé par la mort de son neveu, ne cessait d'interpréter pour lui des chants de printemps (*basant*) et d'amour, jusqu'à ce que le saint réagît et se joignît à lui pour célébrer la fête du *basant*. La fig. 7 présente le chant de *basant* le plus connu de la fête.

La musique

La musique du *samā*^c consiste en un arrangement mélodique des poèmes, ainsi qu'en une formule métrique assurée séparément par un tambour, le plus souvent le tambour en tonneau *dholak*, bien que l'on puisse également utiliser les *tablā* de la musique d'art. Les poèmes sont interprétés par un groupe de *qawwāl*; leur chant, mené par un ou deux solistes, est accompagné à l'harmonium portatif qui a remplacé les instruments autochtones, notamment le *sārangi* et le *sitār*. Les chanteurs intensifient le rythme en battant des mains.

Les arrangements musicaux du *samā*^c sont puisés à de nombreuses sources, y compris la musique d'art indo-pakistanaise, la musique populaire et les compositions individuelles. Mais il existe un répertoire standard de mélodies traditionnelles transmises au sein des familles de *qawwāl*, et bien connues des participants réguliers aux assemblées de *samā*^c.

Les chants locaux de *samā*^c et d'autres chants spécifiquement associés à un saint forment le noyau du répertoire musical des *qawwāl* héréditaires, en particu-

Au sanctuaire de Nizāmuddīn, l'arrangement musical de la poésie en farsi de Amīr Khusrau fait partie de ce répertoire musical, y compris les *nisbat* qui lui sont propres, encore qu'Amīr Khusrau ne soit pas un saint; son tombeau se trouve néanmoins à côté de celui de son *sheikh* Nizāmuddīn Aulīyā¹⁰, et son *urs* est également célébré. Certains de ses *ghazal* en farsi font état des *rāga* et des *tāla* courants de la musique de l'Inde du nord, ainsi que de certains *rāga* et *tāla* d'origine persane, dont la paternité est attribuée à Khusrau, mais dont la plupart sont tombés en désuétude dans la musique d'art. La majeure partie de ses *ghazal* et presque tous ses poèmes en hindi sont assortis de mélodies caractéristiques qui en identifient la provenance soufie; cela s'applique en particulier aux chants associés à la dévotion rituelle au saint Nizāmuddīn (voir fig. 5 et 7).

L'audition du *samā'* dans le *darbār-e-auliyā*

Dans l'audition du *samā'*, la poésie et la musique fusionnent pour former le chant. Plus spécifiquement, c'est la musique qui permet d'interpréter la poésie, en la transformant en un idiome sonore distinct qui rend le texte intelligible pour ceux qui l'écoutent, en accord avec les attentes communes suscitées par le rite. Le caractère unique du *mahfil-e-samā' / darbār-e-auliyā* provient de l'attention exclusive portée sur l'auditeur et l'audition, le *samā'*, comme cela apparaît le plus clairement dans le système de règles gouvernant l'écoute de la musique du *samā'* dans toute l'histoire du soufisme.

Les soufis eux-mêmes distinguent deux formes complémentaires d'expression de l'émotion mystique. La première, plutôt intuitive, reflète l'état spirituel de l'auditeur et s'exprime par des gestes, des pleurs, par la vocalisation et, en dernier lieu, la danse extatique (*raqs*). La seconde, plus formelle, est le *nazrāna* (ou *nazar*), une offrande, faite habituellement en espèces au supérieur spirituel, qui est le plus souvent le *sheikh* dirigeant l'assemblée. Le *nazrāna* est un geste de respect marquant la soumission de l'adepte au saint et la confirmation de son attachement à son guide spirituel. Cette réponse symbolise le lien du soufi avec la chaîne hiérarchique menant à Dieu; elle exprime également sa propre place dans la hiérarchie spirituelle et légitime ainsi la structuration de la cour royale des saints. Mais l'offrande comporte une signification complémentaire, revêtant autant d'importance pour la légitimation du *darbār-e-auliyā*. En acceptant le *nazrāna* au nom du saint, son représentant confirme également le lien entre l'adepte et le saint, assurant ainsi la bénédiction du saint à l'égard du donateur. Ce faisant, il renforce sa propre position en tant que représentant du saint.

¹⁰ Même le *urs* d'Amīr Khusrau est célébré, mais c'est une pratique relativement récente liée à la dimension représentative des fêtes musulmanes dans la capitale d'un pays laïc qui se dit soutenir officiellement toutes les grandes religions du pays.



Fig. 9: Imam Ahmad et son ensemble de *qawwāl bachche* chantent un *qawwālī* face au tombeau de Nizāmuddīn Auliyā.
Photo: Saleem Qureshi.

Toute cette interaction est rendue possible par la musique du *samāʿ*. Car les offrandes requièrent l'existence d'un message approprié au chant interprété, auquel le soufi peut, ou plutôt doit répondre convenablement. En fait, l'invocation du nom d'un saint au cours d'un chant revient littéralement à pousser l'auditeur à activer son lien avec le saint en faisant son offrande personnelle, surtout si le *samāʿ* se déroule au sanctuaire du saint ou à l'occasion de son *ʿurs*. Car en vertu de l'*adab* du soufi, la dimension structurelle de l'amour mystique doit être extériorisée, partout où des représentants de saints sont présents. Une illustration frappante de ce principe est l'anecdote suivante survenue lors d'une assemblée de *samāʿ*: le saint Nizāmuddīn Auliyā se leva soudain par déférence, non pas en réponse au message véhiculé par le chant, mais animé par un respect profond, car il avait aperçu à la porte un chien qui ressemblait à l'animal qu'il avait souvent vu auprès de son *sheikh*.

C'est ici que le rôle du musicien devient crucial: pour que plusieurs adeptes fassent des offrandes au nom du saint, il faut élargir considérablement cette portion du couplet. On y parvient surtout par des répétition et, si nécessaire, par la réinsertion du texte en question dans d'autres chants. Somme toute, les interprètes organisent la présentation de chaque chant de manière à convenir aux auditeurs du *samāʿ* et à répondre à leurs besoins d'écoute spirituelle.

Les interprètes ont aussi un intérêt spécial à provoquer des offrandes, car cet argent est, finalement, leur (seule) rémunération. Les *sheikh*, d'autre part, doivent veiller à préserver la valeur des noms saints; c'est pourquoi ils critiquent souvent les interprètes qui s'adonnent à des répétitions excessives en vue de susciter des offrandes, alors que celles-ci ne sont qu'un aspect de la réaction souhaitée de l'auditoire.

D'une manière générale, l'enjeu consiste pour les *sheikh* à maintenir les interprètes sous leur autorité spirituelle. Un moyen important est le contrôle exercé par le *mūr-e-mahfil* sur le choix des chants et de leur mode d'exécution. L'objectif est le perfectionnement spirituel, car c'est lui qui légitime le statut spirituel du *sheikh* et de son assemblée. Concrètement, cela veut dire que les interprètes optent pour des chants allant plus loin que l'activation « mécanique » du *nisbat* par la répétition du nom d'un saint, et plus loin aussi que le sentiment de dévotion auquel participent même les non-initiés. Des associations plus subtiles sont donc activées par un chant dont on sait qu'il fut composé pour un saint, par un chant apprécié par un éminent saint, ou encore par un chant dont on sait qu'il fut créé en hommage à un saint, notamment lorsqu'il s'intègre au rite accompli au sanctuaire. D'après l'idéologie soufie, de tels chants évoquent l'« extinction en le maître », *fanā^c-fī'l-sheikh*, c'est-à-dire une station (*maqām*) sur la voie de l'expérience extatique même (*hāl*) que représente l'« extinction en Dieu » (*fanā^c-fī'Llah*). Vu dans ce contexte, le *samā^c* provoque l'engagement spirituel du soufi. Son expression ne se limite bien évidemment pas à l'offrande formelle de *nazrāna*, car le processus d'écoute du *samā^c* est de nature essentiellement individuelle. Mais le plus souvent, l'offrande est la conséquence, voire une partie intégrante de l'exaltation émotionnelle de l'individu, et même la danse en état d'extase spirituelle (*raqs*) se termine habituellement par la rencontre entre adepte et *sheikh* (*sheikh se milnā*) impliquant, précisément, la *nazrāna*. Car invariablement, n'importe quelle émotion mystique attire l'adepte vers le saint, personnifié par son représentant.

Selon les soufis, l'expression d'une émotion individuelle est la réponse première ou l'indicateur immédiat de l'exaltation mystique qui provoque l'offrande et anime, en effet, tout le déroulement du *samā^c*. C'est pourquoi on consent aux interprètes la liberté de choisir et d'ordonner leurs chants de manière à combler le mieux possible ces besoins spirituels. Mais les interprètes ont aussi la responsabilité de canaliser l'émotion individuelle en vue de sa finalité spirituelle, bien que ce soit le *sheikh* officiant qui, en dernière analyse, assume la direction de l'ensemble du *mahfil-e-samā^c*, y compris des interprètes. Ainsi les interprètes doivent-ils être à même de reconnaître, eux aussi, tout indicateur de la présence sainte, car l'évocation de cette présence par les chants du *samā^c* est d'ordre référentiel, en tant qu'elle se réalise par l'invocation de l'association de l'auditeur avec des signes de la présente sainte dans le contexte du *samā^c*. Parmi de tels signes, on trouve l'heure, le lieu et les participants de l'assemblée de *samā^c*, c'est-à-dire les trois composantes dont le soufisme classique prévoit spécifiquement la maîtrise (*zamān*, *makān*, *ikhwān*; voir Ghazali 1979, livre II, chap. 9).

Du point de vue de l'association, le plus propice parmi les lieux privilégiés (*makān*) du rite du *samā^c* est le sanctuaire où le saint fut présent pendant la

phase ultime de son union avec Dieu. D'autres espaces sont investis de la présence sainte, comme ceux liés à ses œuvres de son vivant, telle la cellule ou pièce spéciale (*hujra*) dans l'enceinte du sanctuaire de Nizāmuddīn où ce dernier accueillit ses disciples, ou le *chillā* Bābā Farīd au bord du Jamna où le *pīr* de Nizāmuddīn Auliyā se retira une fois pendant quarante jours. En vue du *samāʿ*, des lieux particulièrement propices sont des sanctuaires comme celui de Gulbarga, où le saint Syed Muhammad Gesudaraz entendit lui-même le *samāʿ*, ou celui d'Ajmer, où les *sheikh* s'assemblent depuis des générations pour écouter le *samāʿ*, car ces lieux sont chargés d'une continuité temporelle par rapport aux prédécesseurs spirituels.

En ce qui concerne la dimension temporelle (*zamān*), la présence sainte se trouve évoquée le plus puissamment lorsque le *samāʿ* s'intègre à un *ʿurs*, car celui-ci rappelle le moment même de l'union finale du saint avec Dieu; partout, en effet, c'est l'occasion pour les soufis d'organiser des séances de *samāʿ*. De la même manière, compte tenu de la position de Hazrat Ali dans la hiérarchie sainte, l'anniversaire de celui-ci est aussi célébré en d'autres sanctuaires et par les soufis en général.

Parmi les jours commémorant l'union ultime atteinte par le saint, on trouve aussi le jour mensuel de sa mort; en fait, pour les cercles soufis résidant loin du sanctuaire de leurs saints, c'est traditionnellement le jour propice pour organiser une séance mensuelle de *samāʿ*. Ainsi, à Hyderabad, même de nos jours, celui qui cherche à participer à une séance de *samāʿ* peut se joindre au *mahfil* de diverses *tarīqa* en divers jours du mois, tradition également attestée pour la ville de Delhi au XVIII^e siècle (Dargah Quli Khan 1982).

Un jour moins spécial mais toujours porteur de *wisāl* est le jeudi, que les musulmans réservent au culte des morts, si bien que dans presque tous les sanctuaires majeurs, comme celui de Nizāmuddīn Auliyā, un jeudi soir est propice à réunir une assemblée de *samāʿ*¹¹.

La dimension relative aux participants (*ikhwān*) est la plus immédiate, la plus complexe et la plus délicate parmi les trois dimensions associatives énumérées plus haut, car elle ne prend forme qu'au sein de l'assemblée du *samāʿ* elle-même. Précisons tout d'abord que la hiérarchie spirituelle, telle que la personnifient ses représentants, demande à être reconnue et mise à contribution comme un système de rapports spirituels mouvants, et non pas simplement comme un système statique. C'est le *qaul*, obligatoire pour chaque assemblée de *samāʿ* de la Chishtiyā, qui joue ici un rôle prépondérant. Dans ce *qaul*, le Prophète Mohammed désigne Hazrat Ali comme son représentant, établissant ainsi le principe de la succession spirituelle sur laquelle repose le modèle de la hiérarchie soufie. Les lignages saints majeurs y ajoutent un second chant obligatoire qui se réfère à leur propre saint fondateur. Pour Nizāmuddīn Auliyā, c'est le rang attribué à Amīr Khusrau (voir fig. 7), dans lequel le poète se réjouit d'avoir trouvé son guide spirituel en la personne du saint et, ce faisant, présente Nizāmuddīn comme *sheikh*

¹¹ Le vendredi, en revanche, sert à identifier le *samāʿ* avec le culte islamique.

idéal. Dans la tradition de ce lignage particulier, le *qaul* et le *rang* sont toujours interprétés au début de chaque *samāʿ*, avec pour conséquence un renforcement particulier de la dimension structurelle, «*darbār-e-aulīyā*», de l'événement. D'autres lignages appartenant aux Chishtī, de même que les Qādiriya, concluent leur séance de *samāʿ* par ces deux hymnes, auxquels ils ajoutent parfois un hymne «de signature» de leur propre saint, dont le plus connu est peut-être un hymne semblable à une litanie, destiné à Khwājā Muʿīnuddīn Chishtī et toujours interprété au sanctuaire d'Ajmer (fig. 10):



Khwāja-e-Khwājagān Muʿīnuddīn

Saint des saints Muʿīnuddīn

Fakhr-e-kaun-o-makān Muʿīnuddīn

Fierté de l'Invisible, Muʿīnuddīn

Fig. 10: Hymne «de signature» de Khwājā Muʿīnuddīn Chishtī (premier couplet, tonique do).

En dehors des chants obligatoires, le principe hiérarchique est davantage affirmé par la séquence thématique habituelle de tous les chants qui s'enchaînent là-dessus: le premier destinataire est Dieu dans le *hamd*, le deuxième est le Prophète dans la *naʿt*, puis viennent les saints dans le *manqabat*. Si, en réalité, on n'entend presque jamais un *hamd* lors du *samāʿ*, et que même le *naʿt* initial est souvent passé sous silence ou reporté, la séquence conventionnelle n'en sert pas moins de guide, renforçant ainsi le principe hiérarchique qui identifie tous les saints par leur lien avec le Prophète Mohammed et, partant, avec Dieu. Enfin, lors d'assemblées importantes, le chant de *samāʿ* lui-même est introduit par un geste rituel servant explicitement à réaffirmer la hiérarchie spirituelle: la récitation verbale de la généalogie spirituelle du saint (*shijra*) dont le descendant spirituel organise le *samāʿ mahfil*.

En complément à la dimension structurelle de la hiérarchie sainte, il faut mentionner la focalisation sur les personnages spirituels qui représentent les saints et reflètent ainsi la dynamique particulière entre structure collective et personnalité individuelle, si fondamentale dans la tradition soufie de l'Inde. La pratique du *samāʿ* en est significative dans la mesure où la présence d'un grand sheikh peut influencer fortement la teneur et le but spirituels de l'assemblée. Répétons-le: il revient aux interprètes du *samāʿ* de pourvoir, par leur chant, aux besoins spirituels de la personne, mais sans jamais perdre de vue la hiérarchie sainte. Il faut donc qu'ils soient en mesure d'insuffler l'identité sainte à n'importe quel chant évocateur d'expérience mystique, en particulier ceux qui expriment l'amour. Les interprètes y parviennent au moyen d'insertions textuelles (*gīrah*,

littéralement «nœud»), qui vont de la simple adjonction du nom du saint à un couplet jusqu'à l'insertion d'un extrait poétique dans une portion spécifique du couplet, jetant ainsi une nouvelle lumière sur la signification de ce dernier.

Les interprètes de *samāʿ* et les saints

C'est l'interprète, non le soufi, qui assume la responsabilité entière de l'exécution du *samāʿ*. Vu le contexte plus large de l'univers soufi, où les *sheikh* et les adeptes interprètent eux-mêmes le *samāʿ*, il vaut la peine de le rappeler, car cela circonscrit l'utilisation du répertoire du *samāʿ*. Dans le soufisme indien, l'interprète de *samāʿ* est un messenger, un médium pour le message du *samāʿ*. C'est donc l'interprète lui-même qui exprime le caractère représentatif de la tradition, où l'autorité spirituelle dérive de l'association. Ainsi, par le choix et le mode d'utilisation de son langage, l'interprète, fort de son endoctrinement tout comme de sa capacité de saisir la situation, met tout en œuvre pour faire rejaillir et pour mettre en valeur ce qu'il perçoit comme la présence spirituelle de l'assemblée.

Le contrôle direct ou indirect que les supérieurs spirituels exercent sur les interprètes concerne principalement le répertoire poétique et son utilisation. En fait, la compagnie éducative (*sohbat*) des *sheikh* constitue non seulement une source importante du répertoire textuel du *samāʿ*, mais encore la source principale dont dispose l'interprète pour en comprendre le sens. La musique de *samāʿ*, en revanche, n'est manifestement pas du ressort des *sheikh*. Car si, en règle générale, les *sheikh* ou les soufis ont le droit de réciter des poèmes, il est mal vu qu'ils se mettent à les chanter, même s'ils en ont la capacité. Ne serait-ce que dans la discussion, toute référence musicale au répertoire du *samāʿ* tend à être passée sous silence. Il s'ensuit que les interprètes du *samāʿ* disposent d'une liberté plus grande sur le plan musical que sur le plan textuel – liberté qu'ils emploient toutefois de manière sélective, en œuvrant délibérément pour deux objectifs musicaux qui n'en sont pas moins essentiellement contradictoires.

Le premier objectif consiste à appuyer musicalement toutes les finalités spirituelles du *samāʿ* dans le *darbār-e-auliya*, notamment en chantant les arrangements musicaux traditionnels d'une manière traditionnelle, évoquant ainsi l'authenticité spirituelle et les rapports associatifs d'un poème donné au moyen de l'emprise immédiate, chargée d'émotion, qui est unique à la musique. C'est l'objectif primordial de l'interprète qui jouit du prestige conféré par l'affiliation héréditaire à un sanctuaire; et pour les soufis, en effet, cela devrait être l'unique objectif.

Mais il y a aussi un désir de nouveauté et d'exaltation dans le cadre des séances de *samāʿ*, spécialement celles qui réunissent un grand nombre d'adeptes, comme c'est le cas lors du *ʿurs* d'un saint éminent, tel Nizāmuddīn Auliya. Un moyen de rehausser un poème de *samāʿ* traditionnel et de revaloriser son contenu consiste à introduire de nouveaux airs et une certaine diversité stylistique. Les interprètes sont d'ailleurs vivement conscients des effets produits, même si les *sheikh* font peu de cas de l'innovation musicale et des initiatives indépendantes

prises dans ce sens par les interprètes. C'est là, encore une fois, une contradiction inhérente à la nature essentiellement duelle du soufisme indien ; en dernière analyse, elle s'explique par les conditions sociales sur la base desquelles le soufisme s'est développé au cours de l'histoire dans le sous-continent indien. Par rapport au *samā'*, elle est manifeste dans le contraste opposant ceux qui visent un progrès spirituel et une expérience mystique individuelle, et ceux qui recherchent bienfaisance et inspiration au travers de la dévotion. En langage soufi, un *mahfil* est qualifié de « spécial » (*mahfil-e-khās*) seulement lorsqu'il implique la première catégorie d'auditeurs, c'est-à-dire l'assemblée intime de disciples soufis. L'assemblée « commune », publique (*mahfil-e-'am*), en revanche, est ouverte à la seconde catégorie d'auditeurs peu instruits. Dans le fond, les deux types de *mahfil* se ressemblent, mais il n'y a pas de doute qu'en termes artistiques, cette double orientation a donné lieu à une diversité musicale et poétique remarquable, fruit de siècles d'enrichissement de l'idiome classique du *samā'* en langue farsi par la musique dévotionnelle hindoue et par les musiques laïques. Cet enrichissement comprend aussi l'adoption de divers instruments d'accompagnement – en effet, les soufis tendent à en justifier l'utilisation en se référant à la mission dont étaient chargés les saints fondateurs, à savoir d'attirer les adeptes hindous qui baignaient dans une tradition religieuse dans laquelle les instruments de musique jouaient un rôle important. De tout cela a résulté un large éventail de modes expressifs, dont la force, l'attrait et la vitalité sont inégalés dans d'autres musiques de *samā'*.

Le *samā'* et l'authenticité spirituelle

De quelle manière les chants de *samā'* assurent-ils l'authenticité à la fois spirituelle et historique des saints et de leurs représentants ? Les *sheikh* ne se préoccupent pas du contenu spécifique de la musique, qu'il soit ancien, modifié ou nouvellement introduit. Plutôt que la musique ou même l'interprète qu'ils considèrent comme fondamentalement insignifiant, leur préoccupation est l'effet que la musique provoque chez l'auditeur. Pour le *mīr-e-mahfil*, il s'agit donc d'éviter un mauvais effet chez l'auditeur du *samā'*. Cette préoccupation est généralement d'ordre négatif, prenant la forme d'interdits concernant l'instrumentation et la technique de jeu, prohibant en particulier l'addition d'instruments, l'utilisation d'un style vocal charmeur, le port de vêtements voyants, des gestes vifs et le fait d'avoir comme interprètes de jolis garçons.

Un autre domaine sur lequel le *mīr-e-mahfil* veut exercer un contrôle concerne l'exactitude de l'interprétation, plus des textes du *samā'* que de sa musique. En fait, les arrangements musicaux sont laissés à la discrétion des interprètes, à condition que le caractère fondamental de l'idiome, tant structurel que mélodico-rythmique, soit maintenu et que le texte soit suffisamment mis en valeur. Il est intéressant de constater que ni les soufis ni les interprètes ne considèrent que la valeur de la musique dérive de son authenticité historique en tant que telle. Cette remarque s'applique en particulier à la plupart des airs facultatifs

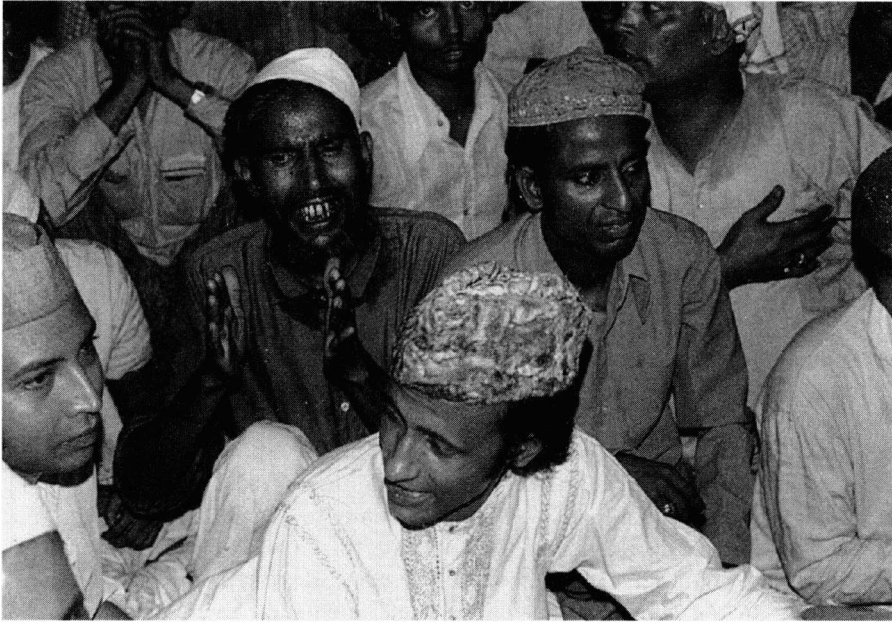


Fig. 11: Hayat Ahmad (au premier plan) et son ensemble, chantant au sanctuaire de Nasīruddīn Chirāgh-e-Dehlī.
Photo: Saleem Qureshi.

de *samāʿ*^c : leur ancienneté est bel et bien reconnue, mais on ne les considère pas pour autant comme sacro-saints. Les musiciens affirment les chanter par affection (*muhabbatan*), mais il arrive qu'ils leur substituent des airs modernes, si l'occasion l'exige.

Toutefois, une exception est formée par une catégorie réduite de mélodies de *samāʿ*. Il s'agit des répertoires spéciaux de chants liés étroitement à un saint et interprétés seulement, ou principalement, lors de rituels au sanctuaire, à des occasions spécifiques commémorant le *ʿurs* du saint ou un événement particulier de sa vie. La fonction rituelle et la spécificité du lieu sont ici les éléments cruciaux. En fait, ces chants s'adressent spécifiquement au saint et à ses représentants, et non à un large auditoire soufi. En divers sanctuaire, on ne les interprète que dans ce qui est, littéralement, un *samāʿ* fermé (*band samāʿ*) où personne n'est admis sauf les principaux descendants du saint. Comme il a été dit plus haut, cette tradition est peut-être la plus développée au sanctuaire de Syed Muhammad Gesudaraz Bandanawaz à Gulbarga, où j'en ai fait l'expérience, reléguée à l'extérieur du mur épais en pierre du *hujra*¹².

¹² Voir Husaini (1970) pour une description et une discussion par le *sajjāda nashīn* du sanctuaire.

Un trait commun de tous ces rituels est que chacun possède un répertoire exclusif de chants marqué par certains caractères musicaux témoignant de son antiquité et de son authenticité historique. Au sanctuaire de Nizāmuddīn, le rituel printanier (*basant*) est un exemple de musique spécifiquement associée à Amīr Khusrau, non seulement par ses textes en farsi et en hindi, mais encore par ses caractéristiques mélodico-rythmiques. Citons à titre d'exemples le *rāga* Megh Ushāk, tombé dans l'oubli ailleurs, et la formule métrique archaïque Dorzabī, qui remonte au début du XIX^e siècle. D'une manière semblable, au sanctuaire de Gulbarga, le répertoire du *band samā*^c consiste en un ensemble de textes spéciaux dans le dialecte local dakanu (Husaini 1970), assortis de mélodies archaïques et chantés sur l'accompagnement d'un daff (tambour sur cadre), seul instrument de musique sanctionné par les *hadīth* (actes et paroles attestés du Prophète Mohammed) pour accompagner le chant¹³.

C'est au sujet de ces interprétations rituelles de *samā*^c que les représentants des saints tout comme les *qawwāl* exigent une interprétation exacte, car l'objectif principal consiste ici à valider la présence du saint et de ses représentants en affirmant l'authenticité et la continuité historique des chants. En vertu de cela, les interprètes et seuls dépositaires de ce répertoire particulier purement oral, ont le privilège et la responsabilité de le préserver, de le chanter et de le transmettre. Le même principe d'exactitude s'applique aux hymnes obligatoires (*rang-qaul*) chantés exclusivement par les interprètes du sanctuaire, contrairement aux autres chants de *samā*^c que n'importe quel *qawwāl* venant de l'extérieur et admis par le *mīr-e-mahfil* peut interpréter à son «tour» (*bari*).

Il semble ainsi que l'interprétation de ces répertoires rituels particuliers sert spécifiquement de confirmation de l'authenticité du saint par l'intermédiaire de ses représentants, qui s'en trouvent légitimés à leur tour. On peut illustrer cette conclusion en citant deux exemples qui montrent clairement comment les sheikh font un usage imaginaire de tels répertoires pour arriver précisément à cette fin. Le premier concerne le sanctuaire de Nizāmuddīn Auliya, où trois représentants de saints ont rivalisé pour être reconnus officiellement comme seul *sajjāda nashīn*. L'un d'entre eux, feu Syed Zamin Nizami, introduisit l'organisation d'une séance de *band samā*^c, bien qu'aucune tradition de ce type n'existât en ce sanctuaire particulier. Ce nouveau *band samā*^c se tient tôt le matin, le jour du *urs* du saint, dans le *tāq-e-buzurg* («niche du saint»), une cellule dans l'enceinte du sanctuaire. Étant donné qu'aucun chant spécial n'existe pour l'occasion, on chante des hymnes réguliers de *samā*^c, mais sans accompagnement au tambour, cela étant justifié expressément par l'opposition que Nizāmuddīn Auliya en personne aurait manifestée à l'égard de l'utilisation d'instruments de musique (*mazāmīr*) dans les séances de *samā*^c (Nizami Dehlavi 1973).

L'autre exemple est une séance spéciale de *samā*^c qui, voici deux décennies, se tint à Karachi sur la demande de feu Baba Zahin Shah. Ce grand *sheikh* chishtī

¹³ Pour une discussion détaillée des *hadīth* du point de vue musical, voir Roychaudhry (1957).

était venu au Pakistan depuis l'Inde avec son précepteur spirituel, Baba Yusuf Shah, pour lequel il construisit plus tard un sanctuaire où se déroulent maintenant des séances hebdomadaires de *samā*^c. Au moment du rituel basant, le sheikh réunit un *samā*^c *mahfil* sur le parvis du sanctuaire. Il avait demandé aux *qawwāl* d'interpréter le principal chant de *basant* (voir fig. 7). En entendant les paroles: «Pendant des années, en train d'attendre (son Bien-Aimé)», le *sheikh* fut saisi par une extase qui dura deux heures, tandis que les musiciens ne cessaient de répéter le même vers qui permit alors d'affirmer l'authenticité spirituelle d'un saint nouvellement établi au Pakistan: son interprétation évoqua une analogie directe d'équivalence entre les saints Baba Yusuf Shah et Nizāmuddīn, leurs sanctuaires respectifs et leurs disciples respectifs, Baba Zahin Shah et Amīr Khusrau.

L'utilisation de ce chant montre en outre que le pouvoir d'authentification du *samā*^c, bien que d'ordre implicitement historique, est en fait de nature spirituelle: il s'agit en l'occurrence du seul chant de *basant* dont les paroles ne furent pas composées par Amīr Khusrau. La signature poétique (*takhallus*) d'Ashiq Rang – et non de Khusrau – qui figure dans le vers final ne laisse subsister aucun doute: il est impossible que le poème en question ait fait partie du *basant* original. Ce qui compte, ici comme partout où se pratique le *samā*^c dans la Chishtiyā en Asie du sud, c'est le pouvoir immédiat que véhicule l'emprise spirituelle et émotionnelle des chants de *samā*^c, c'est le pouvoir de la musique au service du pouvoir des saints dans le *darbār-e-auliyā*.

Bibliographie

AHMAD Aziz

1962 «The Sufi and the Sultan in Pre-Mughal Muslim India». *Der Islam* 38: 142-53.

Anon.

s.d. *Naghmat-e-Sama*. s.l.

DARGAH QULI KHAN

1982 *Muraqqa-e-Delhi*. Nur-ul Hasan Ansari Ed. and trans. (into Urdu). Delhi: Delhi University, Urdu Department.

DURING Jean

1988 *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*. Paris: Albin Michel.

EATON Richard Maxwell

1978 *Sufis of Bijapur: 1300-1700. Social Roles of Sufis in Medieval India*. Princeton: Princeton University Press.

GHAZALI Abu Hamid al

1979 *Al Ghazali on Islamic Guidance*. Trans. with a commentary by Muhammad Abul Qasem. Magi (Malaysia): University Kebangsaan.

HUJWIRI Ali ibn Uthman al

1970 *The Kashf al-Mahjub, the Oldest Persian Treatise on Sufism by al-Hujwiri*. Trans. R.A. Nicholson. Gibb memorial Series no. 17, 19911. Reprint London: Luzac.

HUSAINI S. Shah Khusro

1970 «Band sama». *Islamic Culture* 44: 77-85.

IDRIS KHAN Hakim Muhammad

1973 *Risala-e-Sama aur Naghmat-e-Sama*. In Urdu. Bareilly: Maktaba Ala Hazrat Saudagaran.

IMAM Hakim Muhammad Karam

1925 *Ma'dan-ul-Mausiqi*. MS dated 1856. Lucknow: Hindustani Press.

KHUSRAU Amir

1974 *Kulliat-e-Ghazaliat-e-Khusrau*. 4 vol. Iqbal Salahuddin Ed. Lahore: Packages Ltd.

NIZAMI Khaliq Ahmad

1957 «Some aspects of Khanqah life in medieval India». *Studia Islamica* 8: 51-70.

1958 *Tarikhi-e-Mashaikh-e-Chishti*. In Urdu. Delhi.

1973 *The Life and Times of Sheikh Farid Ganj-i-Shakar*. Delhi: Idarah-i-Adabiyat-i-Delli.

NIZAMI DEHLAVI Kwaja Hasan Sani

1973 *Tazkara-e-Khusravi*. New Delhi: Kwaja Aulad Kitabgar.

RAHMAN Syed Sabah-ud-Din Abdur

1971 *Bazm-e-Sufiya*. 2nd ed. In Urdu. Azamgarh: Matba-e-Ma'arif Dar-ul Musannifin.

ROYCHAUDHRY M.L.

1957 «Music in Islam». *Journal of the Asiatic Society of Bengal* 13, pt. 2: 43-102.

SIJZI Amir Hasan 'Ala

1884 *Fawa'id-ul-Fu'ad: Conversations of Shaikh Nizâmuddîn Aulîyâ*, Compiled by Amir Hasan 'Ala Sijzi. Lucknow: Nawal Kishore Press.

TRIMINGHAM John Spencer

1971 *The Sufi Orders in Islam*. Oxford: Clarendon Press.